

---

CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.  
Año 13 - Nº 16 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2004; pp 153-167

---

## Algunos aspectos de la narrativa española contemporánea

---

Ma. Carmen Porrúa  
UBA - CONICET

Haciendo una división muy amplia, en la literatura española actual hay dos claras corrientes. Por una parte cierta “fungibilidad”<sup>1</sup> unida a un fuerte predominio del mercado editorial y por la otra un puñado de escritores que eluden esas leyes.

Dentro de la crítica también se encuentran los dos aspectos abarcando un extenso y abigarrado espectro que va desde la complaciente hasta la más exigente y anticonvencional.

Hoy quiero ocuparme - sin que esto signifique la ignorancia de otros nombres interesantes- de dos obras aparecidas en el 2003, absolutamente diferentes entre sí pero representativas de recursos escriturarios de la más estricta contemporaneidad como son el peculiar uso de la espacialidad, la apelación a discursos ajenos, la subjetividad y la

memoria.

Las dos novelas a las que me referiré son *Telón de boca* de Juan Goytisolo<sup>2</sup> y *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas.

La singularidad de la escritura de Vila Matas (autor cada vez más considerado), estriba en una suerte de tejidode intertextualidades. En sus textos la literatura es una enfermedad, un destino irremediable, un laberinto ineludible. El uso que hace de la escritura ajena difiere del de Juan Goytisolo quien comienza a utilizar las intertextualidades en 1970 y continúa con ellas hasta su última novela. En su caso, esta apelación a textos ajenos es menos constitutiva que en el de Vila Matas en el que se transforma en una verdadera estética literaria.

Juan Goytisolo ha ido acotando -y no expandiendo- el recurso del dialogismo para concentrarse en pocos autores (San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario*, León Tolstói en *Telón de boca*) e incluso, en el detalle de alguna obra (el cardo tronchado de *Haxi Murad*). En cambio ha ido acentuándose de manera notable la transformación de los usos tradicionales de tiempo y de espacio que es el punto en el que me quisiera detener y que no ofrece tanto interés en la obra de Vila Matas ya que en este sentido, sus novelas -sin responder a la causalidad- se desarrollan en un tiempo aunque impreciso, objetivo y en un espacio “real” (Veracruz, París, Barcelona, las Azores, Lisboa, Oporto, Funchal, Nantes y muchísimas más ciudades y pueblos ) que, sin embargo, no es equivalente a los claros y precisos espacios narrativos de la literatura decimonónica o la voluntad ideológica de las presentaciones espaciales en el neorealismo. Sin embargo, no se puede dejar de citar alguno de sus juegos espaciales como la correspondencia de lo que acontece en el interior

del protagonista y los sitios cada vez más sureños (cada vez más “profundos”) a los que se traslada en *El viaje vertical* de 2001. En el caso particular de Juan Goytisolo y a partir de *Don Julián* (1970) y aún más claramente a partir de *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), se utiliza la presencia simultánea de lugares y espacios, de espacios interiores ligados a los exteriores, de lugares que cobran su significación por la relación con la memoria que es otro de los grandes temas, junto con el de la subjetividad, que ocupan a la crítica actual ya que la tríada subjetividad, espacialidad y memoria aparece como insoluble en muchos de los textos contemporáneos.<sup>3</sup>

Debemos decir que esos aspectos son aún conflictivos. Subjetividad, un concepto estrictamente filosófico sufre una suerte de banalización si se lo separa de su fuente. Intertextualidad padece dificultades interpretativas. Espacio y memoria también pueden ser objeto de simplificaciones indeseables.

La última obra ficcional de Juan Goytisolo es el término de una evolución fácil de demostrar: espacios ideologizados del neorealismo, presentes sin duda en las obras entre los cincuenta y sesenta, complejización a partir de *Señas de identidad*, correspondencia entre espacios exteriores y procesos mentales a partir de *Don Julián*. Más adelante se produce una impregnación de los espacios orientales y también aparecen los urbanos utópicos o los dramáticos de las guerras hasta llegar a los enneblinados y difusos de *Las virtudes del pájaro solitario* y aún más de *La Cuarentena* (1991).

No se puede dejar de considerar que es habitual en la obra de Juan Goytisolo, la espacialidad unida a la memoria, que es su manera de presentar al tiempo, (clásica es la perpetua referencia a la guerra civil y la muerte de la madre, trasladada a diferentes escenarios). En este caso se ahonda esta unión y se señala fuertemente (me estoy refiriendo es-

trictamente a sus ficciones) la presencia de la subjetividad. Mucho más objetiva es la apreciación del paisaje urbano Parísino en la novela de Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, a pesar de tratarse de una autobiografía ficcionalizada. Calles, restaurantes, cafés, parques, edificios, salones y buhardillas constituyen el escenario en el que el narrador protagonista despliega ante el lector sus perplejidades y peripecias en un tono irónico ya característico en este autor. París es escenario de ese momento de iniciática juventud pero también aparece recuperado en una visión adulta (un agosto con su mujer) restauradora de la vieja realidad y que apela a la memoria. La novela se estructura así en tres momentos: el de los años de aprendizaje en el pasado juvenil, el presente narrativo (una conferencia que se está pronunciando) y la ya citada visita a París acompañado por su mujer.

Pero me quiero detener, en el caso de este escritor, en su peculiar uso del discurso ajeno. En esta novela prevalecen dos figuras de la literatura contemporánea. La primera es la de Ernst Hemingway a quien el aprendiz de novelista quiere -o pretende- parecerse, incluso físicamente. Se establece una fuerte intertextualidad con *París era una fiesta* y el escritor estadounidense tiene una notable gravitación desde las primeras páginas:

*Hacía frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de París era una fiesta, cuando el narrador, en un día de lluvia y frío entraba en “un café simpático, caliente, limpio y amable” del boulevard Saint-Michel (. . .) [13].*

La otra presencia fuerte es la de Margarite Duras que aparece como casera del joven barcelonés y que también planea por todo el texto. Estas son las dos figuras principales pero no las únicas. Más de un centenar de nombres citados (escritores, filósofos, plásticos, actores, directores, cantantes, músicos, políticos) de todas las épocas y movimientos estéticos y de ambos lados del océano se entrecruzan -siempre oportunamente hay que decir- en estas páginas. Esta proliferación, este desbordamiento de nombres, citas, apariciones, recuerdos, referencias, ejemplificaciones, encuentros, hace que se vuelvan notables las ausencias, lo que entraña claramente preferencias y aversiones. Las presencias no tienen todas el mismo peso. Por ejemplo Borges tiene un lugar de privilegio en este particular entramado.

Se ha caracterizado a la literatura de este autor como de “red” sobre todo en lo referido a *El mal de Montano*<sup>4</sup> (2002) y se resalta también su lúdico artificio y la impregnación de lo literario.

*Telón de boca* tiene una factura duplicada así como tiene dos lugares y dos momentos de escritura. Esto resulta claro y reconocible. Por una parte el tono elegíaco, por la otra el tono beligerante. Esto da oportunidad también a la utilización de -por lo menos- dos tipos de “escenarios” principales: el cósmico y el terreno, el de las ensoñaciones y el de las “realidades”. En textos anteriores, países, paisajes, estaciones del año, momentos -al igual que sucede con los personajes- se travestizan, se deslizan unos sobre otros, se mezclan, exigen ser perseguidos y acotados. En el caso de la novela que nos ocupa son, a veces, precisos y delimitados: Marraquech y su entorno en el presente narrativo; en la memoria, fundamentalmente, Cataluña. No sucede así en el mundo de la ensoñación.

En este texto podemos establecer distinciones entre los espacios, inmóviles aunque cambiantes y los lugares como espacios recorridos y los sitios como acotaciones en los lugares, diferenciación que aquí está constituida por espacios celestes y/ o oníricos, por lugares concretos como casas y ciudades y dentro de las casas, patios y dentro de las ciudades, plazas, como claros centros condensadores.

Pero creo que lo que interesa más en esta novela es que ese recorrido por espacios y lugares, ese nombrar sitios y objetos está enraizado fuertemente en la memoria y la subjetividad. Y esto es así por la esencia del propio texto porque lo que se está narrando es la muerte de una mujer que provoca juegos entre la memoria y el olvido, que pone de manifiesto los sentimientos, las creencias, las dudas, las perplejidades, el escepticismo, el dolor y la melancolía.

Se oponen cielo y tierra, verdad y ficción, presente y pasado en un entrelazamiento apretado, fragmentado en cortos capítulos que tejen la historia de un hombre que toma consciencia de su finitud.

La única presencia literaria en esta obra goytisoliana es la de Tolstói. Por ejemplo, al recordar la masía Gualba,<sup>5</sup> la finca familiar que aparece en numerosas obras de los hermanos Goytisolo. En la novela a la que me refiero, la masía Gualba establece relación con la casa solariega de Tolstói mediante descripciones que marcan similitudes (capilla, estanques, cuadras, frutales) pero también diferencias centradas en lo ideológico y lo social.

El texto de Tolstói con el que se dialoga es *Haxi Murad* como se recordará una novela situada en el Cáucaso que narra los avatares de los independentistas chechenios y de uno de sus héroes, Haxi Murad. En esta novela tolstoiana aparece la

imagen metafórica de una flor de cardo troncada por un carro de guerra y que se ha vuelto a erguir. Esta figura se convierte en la novela de Goytisolo en un símbolo. También se cita a *Sonata a Kreuzer*, uniéndola a la obra de Beethoven. Pero las inclusiones y los dialogismos no van, esta vez, más allá.

Hay otra casa importante que aparece en el texto y es la representación de la que el propio autor habita en Marraquech. Típica edificación de la zona, sobresalen en ella el patio de naranjos y la azotea desde la que se divisan los Atlas.

Al comienzo del libro, después de una suerte de planteamiento de algunos de los temas que van a constituir la escritura: el miedo a la vejez, la infancia bajo el franquismo, el descubrimiento del nexo entre las dos muertes: la reciente de “ella” y la “muerte materna escamoteada medio siglo atrás”, aparece esta casa que “olía a muerte”. Insectos, pájaros, un gato, una tortuga aparecen muertos en el patio, en la azotea, en la calleja y hasta la misma casa comienza a sufrir deterioros.

En la esfera de los sueños, la vivienda marroquí es amenazada y el espacio familiar se ha convertido en siniestro (aquí es pertinente el término “umheimlich”). El protagonista de esta historia no tiene ya un “hogar”. Las casas que se constituyeron en tal durante la infancia -con la de Torrentbó a la cabeza- han desaparecido, se han transformado, (en el caso de la masía llega a ser un “espacio vedado”); la de París ha sido abandonada y París mismo se vuelve centro de pesadillas; la de Marraquech se convierte -en el momento de la escritura- en el símbolo de la muerte y la finitud.

La presencia de la ciudad en la literatura es símbolo de la modernidad. El tema ha sido objeto de intensos estudios sobre todo a partir de los setenta. La extensa bibliografía

ha destacado variados aspectos porque “las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje (. . .) son también lugares de trueque (. . .) pero esos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, 1972). Ciudades de encuentros y de secretos; ciudades devastadas; ciudades sobreimpresas y deformadas, ajenas y familiares, ciudades de paso, ciudades contemporáneas, fácilmente reconocibles o claramente nominadas, son el escenario de las obras de estos autores. Tal como ya se dijo, en el caso de *París no se acaba nunca*, la capital francesa ocupa la casi totalidad de la escritura. París es la esencia de la ciudad moderna y el protagonista la vive primero con extrañeza pero luego se la apropia hasta ser capaz de advertir en ella cambios y modificaciones. París resulta, en esta novela, esencial. A veces la línea narrativa se dispara hacia alguna otra ciudad, especialmente hacia Barcelona, lugar del que proviene y hacia el que retorna el héroe de la ficción autobiográfica, del que proceden amigos, al que se viaja, del que se habla. Es también París la ciudad de obras de Goytisolo, central en *Paisaje después de la batalla* (1982) y la *Carajicomedia* (2000), presente de muchas maneras en otras obras incluyendo *Telón de boca*. Barcelona es a veces el espacio primordial de su obra (*Para vivir aquí*, 1960) y generalmente es un espacio referencial en toda la literatura goytisoliana.

En este caso, el espacio ciudadano está consituido por Marraquech. La ciudad marroquí acompaña ese andar incesante hacia la transformación espacial que degrada, que crea una ciudad oculta y superpuesta, con proliferación de “ramas verticales y desnudas” y “hongos blancos, redondos, venenosos” que hablan del paso del tiempo y la uniformidad de las costumbres.



La ciudad establece relaciones con la Plaza que, como las que se establecen entre la casa y la azotea, son más acentuadas que las mezquita/Plaza y casa/patio respectivamente. La Plaza Xemaá-El-Fná, que como se sabe es frecuentemente citada en obras de este autor, y que por su iniciativa fue declarada patrimonio oral de la humanidad,<sup>6</sup> es un signo dentro de la ciudad. Sus voces y ritmos se intensifican a medida que avanza el día y sirven de reloj. Como en cualquier sitio de encuentro,<sup>7</sup> la plaza aglutina o diferencia, desde ella se trazan itinerarios y se articulan visiones. En su texto específico sobre Xemaá- El-Fná, Juan Goytisolo se refiere a esta plaza como un lugar tumultuoso y abigarrado donde se despliegan las halcas con sus juglares y sus artistas, uniformando las clases sociales.

La Plaza se aúna al núcleo de la casa: la azotea. Ambas comparten, por ejemplo, la visión de la Kutubia. Como en toda construcción de ese tipo, la azotea participa de lo abierto y de lo cerrado. Es un espacio íntimo pero también expuesto. Es un “mirador”, más aún, es un “descubridero” desde el que se abarca el paisaje de las montañas y la mezquita.

En estas páginas aparecen varios recursos que entrelazan los temas: por un lado la apelación a las categorías teatrales (telón de boca, diva, telón externo, bastidores, butacas, espectáculo) que sustentan una parte importante de la ideología subyacente en el texto y por otro, la simbiosis lograda desde la azotea, entre los dos mundos, los dos paisajes: el urbano que concentra el presente y el montañoso que representa el futuro, la finitud, la muerte esperada. Pero además se unen dos confrontaciones espaciales que debemos también considerar: la tierra y el cielo.

En efecto, las constelaciones son eje y complemento al mismo tiempo de más de uno de los diferentes componentes

textuales. Primero están insertas en la infancia, en la muchas veces repetidas reminiscencias que tienen que ver con las aficiones del niño Goytisoló hacia la geografía y la historia; en segundo lugar están unidas a los primeros tiempos con “ella” cuando le demuestra sus conocimientos astronómicos desde la terraza de la masía Gualba en Torrentbó.

Sin embargo, en el presente narrativo, desaparece la magia de las constelaciones para convertirse en un caos destructivo, “una destrucción de ilimitada y feroz violencia: explosiones estelares, fuerzas de repulsión y atracción, colisiones brutales ( . . . ) agujeros de simas devorantes”.

En la escritura melancólica de las primeras partes van apareciendo rasgos escépticos y dramáticos relacionados con una visión pesimista del destino del ser humano. Una de las primeras imágenes es la de las estrellas como niños ardiendo “sus caras diminutas, como cabezas de alfileres, tapizaban la infinita extensión del espacio”. Las estrellas, objeto de contemplación beatífica en la niñez y juventud, se trasmutan ahora en criaturas nacidas y muertas desde hacía millones de años a las que “el Gran Canalla” les había prendido fuego. “El gran demiurgo”, “el Desalmado” es juzgado por el personaje anticipando así la polémica que abarcará la parte final del texto

La asimilación de las constelaciones al fuego no es por supuesto nueva en la literatura,<sup>8</sup> lo que resulta novedoso es esta ensoñación de astros=niños que abre la compuerta para el desarrollo de la idea de un Creador objetable, tal como serán objetables las tradiciones, la historia misma, que aparecen como imposturas, tiñendo la escritura de escepticismo.

Tampoco es nueva la asimilación de la vida humana a una obra teatral. El gran teatro del mundo, la representación,

los personajes, el tramoyista, el espectador, el anfiteatro, el escenario, son mencionados en diversas páginas e identifican lo natural con lo intelectual.

Sin embargo, la equivalencia vida=teatro cobra una dimensión más acotada, más concentrada y significativa. Estamos ante el instante del paso de la vida a la muerte. El sentido final del texto es éste: cuando se abra el telón de boca (cuando se cruce el umbral) el protagonista-narrador penetrará en el otro mundo. El apartado final anuda los espacios del presente narrativo. Otra vez la habitación, el patio y sus naranjos, la terraza. Otra vez la ciudad descansando “en la noche prieta”; otra vez la Plaza que dormía; otra vez el cielo que “desplegaba su magnificencia e invitaba a descifrar el álgebra y silabario de las estrellas”. Otra vez el perfil de la cordillera cubierto por la tiniebla que mantiene en secreto lo que tiene detrás porque “la cita sería para otro día”.

Ya vemos como este espacio novelesco -a pesar de sus innegables anclajes topográficos- está muy lejos de apelar a los presupuestos comunes, desprendiéndose de convenciones y precisiones para internarse en los vericuetos del espacio subjetivo fuertemente teñido por la memoria que reemplaza al tiempo de la narración. De los recursos enunciados al comienzo, tiempo/ memoria; espacio/ subjetividad esta novela es una muestra de contemporaneidad. En cuanto a los dialogismos, solamente Tolstói, su cardo simbólico del Cáucaso y su mansión campestre así como su muerte (o sea dos datos biográficos y referencias a dos obras: *Haxi Murad* y *La sonata a Kreuzer*) son la única utilización de esta práctica tan frecuente por Juan Goytisolo en obras anteriores. Quisiera volver brevemente a Vila Matas como para destacar - sin ninguna exhaustividad por el momento- que así como su espacio/ tiempo son objetivos y a veces precisos y fechados (no me refiero a la totalidad de su novelística sino especial-

mente al libro del 2003), su metatextualidad constitutiva también puede considerarse objetiva, cosa absolutamente opuesta a la subjetividad intensa del texto goytisoliano al que acabo de aludir.

Podemos recapitular diciendo que en el 2003, la narrativa española se enriqueció con dos textos, profundamente distintos, en los que encontramos estrategias discursivas que les otorgan inconfundible originalidad. La ya característica de Vila Matas de tejido textual y -sobre todo- de la presentación de la literatura como una enfermedad, un tóxico, un destino fatal, situándola esta vez en la ciudad paradigmática de la bohemia literaria y en dos tiempos diferentes, logrando una sagaz exposición de erudición y una imaginación más allá de lo habitual, son las características de *París no se acaba nunca*.<sup>9</sup>

El fuerte lirismo, la profundidad crítica, los espacios subjetivos y cambiantes, la nostalgia, el lenguaje pulido, las imágenes insólitas, el deslizamiento genérico, el escepticismo, la presencia sutilmente evocada de lo ideológico, el cruce entre sujeto y memoria individual y también colectiva son los elementos de la novela goytisoliana a los que debemos añadir las reflexiones sobre el olvido, el recuerdo, la ausencia y la trascendencia.

Juan Goytisolo, nacido en 1931, después de la desenfadada *Carajicomedia* retorna a la línea inaugurada con *Las virtudes del pájaro solitario* y anuncia que ésta será su última obra narrativa. Enrique Vila Matas, de 1948, inscribe su novela en la propia tradición “libresca” sin desdeñar la más absoluta contemporaneidad. Ambos, diferentes en sus recursos, tienen en común la indubitable originalidad de sus escrituras.

## Bibliografía utilizada

Obras de Juan Goytisolo

*Para vivir aquí* (Buenos Aires, Sur, 1960).

*Don Julián (Reivindicación del conde Don Julán)*, Barcelona, Seix Barral, 1970).

*Paisajes después de la batalla* (Barcelona, Montesinos, 1982).

*Las virtudes del pájaro solitario* (Madrid, Seix Barral, 1988).

*La Cuarentena* (Madrid, Mondadori, 1991).

*Carajicomedia* (Barcelona, Seix Barral, 2000).

*Telón de boca* (Barcelona, El Aleph, 2003).

Obras de Vila-Matas

*Lejos de Veracruz* (Barcelona, Anagrama, 1995).

*El viaje vertical* (Barcelona, Anagrama, 1999).

*El mal de Montano* (Barcelona, Anagrama, 2002).

*París no se acaba nunca* (Barcelona, Anagrama, 2003).

Otras obras

Acconci, V. (1990). "Public Space in a Private Time", *Critical Inquiry*, Chicago, 16, n°4.

Augé, M. (1992). *Los "no lugares". Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992

Bachelard, G., (1962). *La poética del espacio*, ed. Española, FFE, México.

———. (1963). *El aire y los sueños*, ed. Esp. FCE, México.

Calvino, I. (1974). *Las ciudades invisibles*, ed. Esp. Buenos Aires, Minotauro.

Chapman Sharpe. (1990). *Unreal Cities*, John Hopkins U. P.

Dalmau. M. (1999) *Los Goytisolo*, Barcelona, Anagrama.

Hamon, Ph., ed. Esp. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.

———. (1988). “Texte et architecture”, *Poétique* 73.

Pozuelo Yvancos, J. M., (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península.

## Notas

- <sup>1</sup> . Tomo la aplicación del término de José María Pozuelo quien en el segundo capítulo de su libro *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, se ocupa de este tema con amplitud y solvencia.
- <sup>2</sup> . Me he ocupado de esta obra en dos oportunidades. En el volumen homenaje a Ana María Barrenechea (“Entre el escepticismo y la nostalgia”) y en las Actas del simposio “Espacios y discursos en la novela española” efectuado en la Universidad de Tübingen.
- <sup>3</sup> . A este aspecto me he referido en la intervención en el Congreso de Tübingen citada en nota 2.
- <sup>4</sup> . Pozuelo Yvancos, J. M, op. cit. Cap. 3, apt. 16 “Enrique Vila-Matas en su red literaria”.
- <sup>5</sup> . Para conocer las repercusiones que esta casa tuvo en la obra de los hermanos Goytisolo se puede consultar la excelente biografía de Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*, publicada por Anagrama en 1999.
- <sup>6</sup> . El texto originario de esta declaración fue publicada en 1997 por Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- <sup>7</sup> . Marc Augé (1992) amplía los sitios donde “los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan” a los atrios, los umbrales, los mostradores, etc. La gran diferencia la podemos establecer en una mayor intensidad de lo “público” en una plaza. También Acconci (1990) se ocupa de este aspecto. Interesante -aunque excede el propósito de este trabajo-, la Introducción de *Unreal Cities* de William Chapman Sharpe (1990).
- <sup>8</sup> . Bachelard en *El aire y los sueños* (1943) ejemplifica con un texto de Bourges que habla de “fuegos de colores” [223].
- <sup>9</sup> . Vila-Matas, refiriéndose a sus obras anteriores habla -en este libro- de las citas como de “residuos culturales”.